

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

Tomasz Pawłowski
ORCID: 0000-0001-6367-0544

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
w Bydgoszczy
Wydział Literaturoznawstwa

Kazimierz Wielki University
Faculty of Literature

ADORNO NA TROPIE SPISKÓW KULTURY MASOWEJ

[Theodor W. Adorno (2022), *Filozofia nowej muzyki*,
Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa]

Ponowne wydanie *Filozofii nowej muzyki* Theodora W. Adorna w PIW-owskiej serii Biblioteka Myśli Współczesnej (znanej niegdyś jako Plus Minus Nieskończoność), dzieła dziś już klasycznego, liczącego ponad 70 lat, stwarza okazję do odświeżonych odczytań. Co jeśli muzykologiczno-socjologiczne zastosowanie teorii krytycznej w wykonaniu jednego z czołowych przedstawicieli szkoły frankfurckiej poddać krytycznej analizie, wykorzystać broń Adorna niejako przeciw niemu i osadzić go w kontekście myślowym epoki? Nowa edycja (2022) zaopatrzona jest w cenne posłowie Anny Brożek – filozofki i pianistki, dla którego warto sięgnąć po to anachroniczne już pod wieloma aspektami studium. W komentarzu tym autorka patrzy z dystansu na efektowne, choć spekulatywne i nazbyt emocjonalne wywody Adorna, stosując kontrastujące z nim poetykę oraz narzędzia metodologiczne. Afektowane chwytły retoryczne rozmontowuje chłodną analizą i logiczną poprawnością. Stąd, mimo że zarówno tekst Adorna, jak i komentarz do niego nie należą do najłatwiejszych lektur, posłowie w tym zestawieniu wręcz uderza klarownością.

Brożek testuje postawione w *Filozofii nowej muzyki* tezy (które w istocie okazują się hipotezami), by odpowiedzieć na dwa zasadnicze pytania: 1) czy współczesny autorowi słuchacz może przywyknąć do dodekafonii, tak jak nawykł do uporządkowania tonalnego, oraz 2) jaki jest kontekst społeczny powstania tego zjawiska i innych pokrewnych nowej wówczas

muzyki. Adorno utrzymuje, że w pierwszym przypadku odpowiedź jest twierdząca, zaś badanie socjologicznej genezy awangardowej muzyki, zwłaszcza spod znaku Schönberga – bohatera eseju – jest wręcz *clou* rozważań *Filozofii nowej muzyki*. Autorka dowodzi wszelako, że obie hipotezy nie wytrzymują próby, przyjęte zostały arbitralnie. Ja chciałbym tu naświetlić ten drugi aspekt dociekań Adorna, ponieważ nie ogranicza się on jedynie do wykazywania, jak sytuacja społeczna wpływa na techniki kompozytorskie, a próbuje udowodnić, że istnieje znaczący związek pomiędzy nimi – że muzyka ma charakter poznawczy, a więc opisuje rzeczywistość, by tak rzec, pozamuzyczną: „Muzyka uświadamia sobie, że jest aktem poznania, którym cała wielka muzyka zawsze była” (Adorno 2022: 152), i wartościujący, z wyraźnym wskazaniem na wartościowanie negatywne: „Coś z tego jest w integralnej dodekafonii – z tym, że z niej (i chyba w ogóle ze zjawisk kulturalnych, które w epoce totalnego planowania bazy zawdzięczają swą niebywałą dotychczas wagę temu, że to planowanie demaskują) nie można wypłoszyć antagonizmów tak brutalnie, jak się wypłasza ze społeczeństwa (które sztuka nie tylko odtwarza, ale przede wszystkim »wyjaśnia«, a tym samym krytykuje)” (Ibidem: 124–125). Zatem komponowanie muzyki nie odbywa się w próżni, ba, negatywne i demaskatorskie ustosunkowanie się do *status quo* jest dla Adorna podstawowym kryterium identyfikacji „prawdziwej” muzyki.

Brożek w swoim posłowie konkluduje, że opis relacji muzyki do społeczeństwa, którą niezmordowanie tropi Adorno, jest rezultatem nie tyle empirycznych studiów, co ideologicznego balastu Uniwersytetu Frankfurckiego, i na tym z rozmysłem poprzestaje. Dlatego, dla uzupełnienia krytycznej analizy rezultatów, być może warto podjąć też wątek ich genezy i wyjaśnić, skąd wzięły się u Adorna tak osobliwe przekonania i postulaty wysuwane wobec muzyki. Zapytać, jakiego kontekstu społecznego są one odzwierciedleniem, pokusić się o próbę ich demaskacji.

Frankfurcka Szkoła Badań Społecznych została założona przez grupę lewicowych uczonych w 1923 roku we Frankfurcie nad Menem z dotacji finansowych kupca zbożowego Hermanna Weila. Jej największymi przedstawicielami byli Theodor Adorno (1903–1969), Max Horkheimer (1895–1973), Herbert Marcuse (1898–1979) i Walter Benjamin (1892–1940) (Strinati 1998: 52). Wyniki badań publikowali oni przede wszystkim na łamach „Zeitschrift für Sozialforschung”. Już sam problem nazwy Instytutu, która w pierwotnej koncepcji miała brzmieć

Instytut Marksizmu, później Instytut Badań Społecznych Felixa Weila (syna Hermanna Weila) (Malinowski 1979: 25), jest znamienny. Pierwszą nazwę twórcy odrzucili jako zbyt kontrowersyjną, na drugą nie zgodził się natomiast sam fundator, nie chciał bowiem, by ośrodek badawczy uważano za jego prywatną instytucję. Dziś jasne jest, że bez marksizmu i majątku Weilów IBS nie miałby szans rozwinąć swojej „krytycznej teorii”.

Wpływ myśli Karola Marksa na teorię jest bezsporny, ale zaznaczyć trzeba, że jest to marksizm w odsłonie zreinterpretowanej, w której doszło do rewizji nawet fundamentalnych założeń (Malinowski 1983: 163). „Teoria krytyczna” formułowana była jako odpowiedź frankfurckich intelektualistów na wieloaspektowy kryzys współczesnego im społeczeństwa, który obejmował takie zjawiska, jak: stopniowe przechodzenie z pozytywnie ocenianego przez nich kapitalizmu wolnorynkowego w państwowo-monopolistyczny; kryzys demokracji burżuazyjnej i wyłonienie się faszyzmu oraz rewolucję naukowo-techniczną (Ibidem: 161). Powyższe problemy były jednocześnie przyczynami sięgnięcia przez szkołę do filozofii Marksa. Jednostka ludzka w takich warunkach upada, zostaje zniesiona i podporządkowana państwu z jego patologicznymi stosunkami ekonomiczno-społecznymi. W związku z tym badacze wysunęli postulat gruntownej transformacji społeczeństwa w duchu humanizmu i sprawiedliwości. Centralnymi pojęciami w ich ujęciu były prawda, rozum i jednostka. Na tym wczesnym, przedwojennym etapie odwoływali się jeszcze do haseł oświeceniowych. Ojcowie „krytycznej teorii” postulowali zburzenie opresyjnego dla jednostki establishmentu poprzez emancypowanie z niego indywidualów w myśl zasady, że im większe różnice między nimi, tym bardziej wartościowe są poszczególne jednostki.

Reintepretację Marksa wspierają i dynamizują też inne, dość zaskakujące w tym kontekście wątki filozoficzne. Przede wszystkim chodzi tu o freudowską psychoanalizę zaadaptowaną przez Ericha Fromma i uznaną przez szkołę za komplementarną wobec marksizmu. W takim sensie, że obie koncepcje dopełniały się, oświetlając problematykę dla szkoły podstawową – czyli ludzkiej wolności – z dwóch przeciwstawnych perspektyw: Freud widzi wolność w kontekście dynamiki indywidualnych popędów, natomiast Marks od strony antagonizmów społecznych. Z jednej strony psychologia, z drugiej – ekonomia polityczna.

Psychoanaliza była dla „teorii krytycznej” o tyle istotna, że zaszczepienie jej na neomarksistowski grunt wiązało się ściśle z obietnicą tego, co bodaj najbardziej u frankfurtczyków pożądane. Mianowicie z refleksyjnym i autorefleksyjnym rozpoznaniem owego opresyjnego *status quo*, głębokim uświadomieniem go w jednostce, oraz, w konsekwencji, z możliwością wyzwolenia, wyemancypowania się z niego. Ta potrzeba rozpoznania bierze się stąd, że zdaniem krytyków ten zniewalający jednostkę ład jest przezroczysty, zakamuflowany; co zresztą służy jego bezproblemowej reprodukcji, w którą zaangażowane są przecież wszystkie ważne instytucje tradycyjnej kultury. Ludzie niesłuchający awangardowej muzyki „zamykają się przed nowością nie dlatego, żeby jej nie rozumieli, lecz właśnie dlatego, że ją rozumieją. Nowość ta, odsłaniając fikcyjność ich kultury, odsłania zarazem ich niezdolność do prawdy – niezdolność nie tylko indywidualną” (Adorno 2022: 137).

W psychoanalizie szkoła upatrywała możliwość wydobywania na jaw patologicznych stosunków społecznych mających swe podłoże w takichże relacjach pomiędzy rodzicami a dziećmi (MacDonald 2019: 343). Te skostniałe, niewidoczne na powierzchni, zepsute uwarunkowania należą do głębokiej struktury społeczeństwa, której rzeczywisty charakter jest wyłączony spod dyskusji i zmystyfikowany przez beneficjentów obowiązującego stanu rzeczy (Szahaj 2008: 82). Teoria krytyczna wyposażona w terapię psychoanalityczną ma te relacje najpierw sproblematyzować, poddać dyskursowi, a następnie odrzucić. Adorno stosuje wspomniane narzędzia również do interpretacji muzyki Schönberga:

Pierwsze utwory atonalne to sprawozdania – w sensie psychoanalitycznych sprawozdań z marzeń sennych. W pierwszej ogłoszonej książce o Schönbergu Kandinsky nazwał obrazy Schönberga „aktami mózgowymi”. Bliznami zaś po tej rewolucji wyrazu są „bryzgi”, utrwalone wbrew woli kompozytora i w jego malarstwie, i w jego muzyce jako przejawy freudowskiego „id”, macą powierzchnię dzieła i są dla późniejszej korekty równie nieusuwalne jak plamy krwi w bajce (Adorno 2022: 56–57).

Ostatnim interesującym kontekstem filozoficznym są nawiązania Adorna do myśli Georga W. F. Hegla i Arthura Schopenhauera dokonane już w fazie powojennej, po całkowitym właściwie odrzuceniu przez niego wątków marksistowskich. W jednym ze swoich ostatnich

artykułów – *Rezygnacji* (Adorno 2008) – Adorno kreśli skrajnie pesymistyczną koncepcję „dialektyki negatywnej”, którą można uznać za zwieńczenie ewolucyjnej drogi poglądów szkoły frankfurckiej. W centrum dialektyki negatywnej leży zabsolutyzowana kategoria totalnej negacji, która jest maksymalnym rozwinięciem zasady negacji wziętej od Marksa i Hegla, tak że uznana ona zostaje przez Adorna za wyższą zasadę bytu (Malinowski 1983: 178). Celem koncepcji jest wyrażony wprost „demontaż systemu”. Adorno dokonuje owego demontażu na prawach obalenia idei oświecenia, do którego przecież wcześniej szkoła się odwoływała, a nawet zastąpienia go jego własnym negatywem. Postęp środków technicznych doprowadził z jednej strony do dehumanizacji człowieka, z drugiej – do totalnego wyzysku przyrody. W obliczu takiego stanu rzeczy inspirowany Schopenhauerem i przejęty pesymizmem Adorno nie tylko nie jest w stanie wskazać innych, bardziej racjonalnych form stosunków społecznych, ale opowiada się wręcz za myśleniem irracjonalnym, czystą abstrakcją oderwaną od realiów życia społeczno-gospodarczego i politycznego. Jedyną drogą ucieczki z systemu, a zarazem fundamentalną kategorią myślenia staje się dla niego wówczas imperatyw nieidentyczności, emancypacji. Wszystkie te dążenia krystalizują się najlepiej w nowej muzyce: „Jako bezkompromisowy obraz rzeczywistości muzyka ta staje się niemożliwa do pogodzenia z tą rzeczywistością. Tym samym zgłasza veto wobec niesprawiedliwości sprawiedliwego na nią wyroku” (Adorno 2022: 145–146).

Powyższe skrajnie spekulatywne *modus operandi* zastosowali twórcy teorii do krytyki tego, co praktycznie konstituowało i podtrzymywało ich zdaniem „stan powszechnej niesprawiedliwości”, a mianowicie do badań nad kulturą popularną. Bowiem jej ukrytym celem była rzekoma „pacyfikacja” rewolucyjnych pragnień proletariatu oraz ugruntowywanie w odbiorcach „fałszywych potrzeb”: „W rzeczywistości całkowitej przejawia się prawo, w którego myśl społeczeństwo komercyjne odnawia się ślepo, ponad głowami ludzi” (Ibidem: 63). Adorno przeczytawszy Marksa, zapragnął odnieść jego koncepcje również do sztuki i stworzył pojęcie „przemysł kulturowy”, który nie tylko rządzi się rynkowymi prawami, ale nawet służy zabezpieczeniu dominacji kapitału w szerokim rozumieniu: pod względem ekonomicznym, politycznym i ideologicznym (Strinati 1998: 56–57). Tak jak kultura masowa

dominację tę maskowała, muzyka nastawiona poznawczo i krytycznie problematyzowała i obnażała. Na dowód przypisywania przez Adorna muzyce sensu w rozumieniu funkcji semantycznej wypowiedzi językowych fragment z interpretacją kompozycji Berga:

Harmonie trójdźwiękowe są odpowiednikiem wyrażen okazjonalnych w języku, a jeszcze ściślej odpowiednikiem pieniądza w gospodarce. Ich abstrakcyjność pozwala im pośredniczyć we wszystkim; ich kryzys jest najściślej związany z kryzysem wszystkich funkcji pośredniczących w obecnej fazie rozwoju społeczeństwa. Aluzje do tego stanu rzeczy zawiera alegoryka muzyczno-dramatyczna Berga. Zarówno w *Wozzecku*, jak i w *Lulu* w kontekstach skądinąd oderwanych od tonalności pojawia się trójdźwięk C-dur, ilekroć mowa o pieniądzach. Efektem jest wrażenie karykaturalnego banału, a zarazem staroświecczości. Miedziak zwany C-dur zostaje zdemaskowany jako fałszywy (Adorno 2022: 79–80).

Ciekawa w tym kontekście wydaje się – uprzywilejowana bardziej nawet niż kompozytora – rola muzykologa, bowiem przeświadczeniu o istnieniu manifestów i komentarzy ukrytych w strukturze dzieł dostępnych jedynie kompetencji wtajemniczonych egzegetów partytury („Społeczną treść wielkiej muzyki wykrywa nie słuch, lecz pośrednie, dyskursywne poznanie poszczególnych elementów ich układu”) (Ibidem: 165) nie towarzyszy założenie świadomego ich nadawcy: „Wreszcie prywatne poglądy polityczne twórców są zazwyczaj tylko w sposób przypadkowy i nieistotny związane z treścią ich utworów” (Ibidem). Adorno utrzymuje, że kompozytorzy są jedynie czymś na kształt bezrozumnego medium żywiołu, jakim jest muzyka, którzy kształtują jej materię zgodnie z deterministycznym prawem wewnętrznego rozwoju: „Kompozycja składa się z samych takich odpowiedzi, z samych rozwiązań łamigłówek technicznych – a kompozytorem jest tylko ten, kto umie je rozwiązywać i rozumie własną muzykę. Jego działalność dotyczy rzeczy nieskończenie małych; polega na wykonywaniu tego, czego obiektywnie żąda jego muzyka” (Ibidem: 54). Twórcy muzyki rozumieją co najwyżej łamigłówki swego fachu, a sens dzieł jest im niedostępny; jego objaśnianie jest rolą muzykologa: „Dzieła sztuki rzadko naśladują społeczeństwo, a ich twórcy tym bardziej nie muszą nic o społeczeństwie wiedzieć; ale postawa, jaką przybiera dzieło sztuki, jest obiektywną odpowiedzią na obiektywne układy społeczne” (Ibidem: 167).

Najważniejszymi aspektami przemysłu kulturalnego są w pracach Adorna kategorie „fetyszyzmu towarowego” i panowania w domenie dóbr kultury wartości wymiennej, konstruowanej społecznie, nad użytkową. Fetyszyzm towarowy przejął Adorno również od Marksa, ale zaadaptował to pojęcie do charakterystyki „towarów kulturalnych”. To właśnie te dwie kategorie (fetyszyzm towarowy i panowanie wartości wymiennej) skłaniają odbiorców kultury do przedkładania wartości biletu nad rzeczywiste doświadczenie np. koncertu muzycznego i sprawiają, że nasze wartościowanie wszelkich przejawów kultury obiektywizuje się w kategoriach pieniądza. Dochodzi do rynkowej wyceny dzieł niemającej nic wspólnego z ich obiektywnymi jakościami formalnymi i treściowymi, ponieważ wartość użytkowa zostaje przykryta przez wymienną, która dominuje nie tylko nad tym, w jaki sposób uczestniczymy w kulturze, ale odkształca przy tym całość relacji międzyludzkich.

Co więcej, Adorno zakładał, mimo braku jakichkolwiek empirycznych dowodów, niewidzialny podmiot tych spatologizowanych relacji, a był nim kapitalizm oraz jego główni beneficjenci. Im to bowiem zależało na utwierdzeniu obowiązującego stanu rzeczy, dlatego formowali w sposób intencjonalny kształt współczesnej kultury masowej, co znaczyło oczywiście narzucanie jej odbiorcom odpowiedniego zhomogenizowanego i prostackiego gustu. Tak jak rynek w tej relacji się upodmiotowił na niekorzyść człowieka, tak sam człowiek uległ reifikacji. Rynek kształtuje gust poprzez swoistą indoktrynację, która polega na zaszczepianiu odbiorcy „fałszywych potrzeb”, sprzężonych ściśle ze wzmaganiem popytu w warunkach ogromnej nadpodaży dóbr kulturalnych, które najzwyczajniej trzeba sprzedać konsumentom. Rzecz jasna indoktrynacja ta nie miała mieć wyłącznie motywacji czysto ekonomicznych (choć to w ten sposób zapewniała jej beneficjentom niezbędne środki produkcji, a więc dzięki temu się samoreprodukowała), ale posiadała również motywację ideologiczną. Jej „zadaniem” było uczynienie z „potrzeb fałszywych” swego rodzaju opium dla ludu, tak aby ten nie zdawał sobie sprawy, że, zaspokajając nieautentyczne pragnienia, zapomina o „autentycznej” potrzebie nieidentyczności, emancypacji, kontestacji porządku, który go ubezwłasnowolnił.

Podstawowym narzędziem utrzymywania człowieka w ułudzie i bezczynności była zdaniem Marcusego cementująca ład i rozpanoszona wszędzie „kultura afirmatywna”. Owa afirmatywność dotyczy tutaj

zgody na powszechnie obowiązujące warunki i jest przeciwieństwem założeń „dialektyki negatywnej” Adorna, czyli totalnej negacji i kontestacji zastanego porządku. Realizuje się to poprzez oddziaływanie sztuki, a raczej „towarów kultury”, które nie wydobywają nierówności, nie komentują patologicznych stosunków międzyludzkich i wreszcie nie są zaangażowane w demistyfikację opresyjnego systemu. Słowem, dzieła te utrwalają panowanie burżuazji na rynku, który powinien stać się ośrodkiem walki klasowej:

Frankfurtczycy uważają, że współczesnym rynkiem sztuki rządzi burżuazja, instytucje produkcji, komunikacji i konsumpcji są w rękach klasy panującej, co zapewnia jej również panowanie nad językiem i literaturą. Należy zatem – sądzą frankfurtczycy – wywłaszczyć burżuazję z posiadania instytucji produkcji i komunikacji i przekazywać je proletariatu, tym bardziej, że nie ma on jeszcze swoich instytucji kulturowych, ponadto trzeba tworzyć nowe proletariackie instytucje kulturowe. Rynek sztuki nie jest miejscem harmonijnej interakcji produkcji i konsumpcji, ale miejscem walki klasowej (Bobryk, Zychowicz 2006: 22).

Jedyna wartość kultury afirmatywnej, zdaniem frankfurtczyków, to dostarczanie niezobowiązującej i niestymulującej intelektualnie rozrywki po ogłupiającej mechanicznej pracy, jaką wykonuje na co dzień proletariat. Jeśli wytwory „kultury afirmatywnej” zawierają w ogóle piękno i pierwiastek duchowy, zawsze jest to fałszywe *katharsis*, rodzaj eskapizmu lub kompensacji braku duchowości i wolności w realnym świecie. Sztuka afirmatywna ma brać owe wartości w nawias i pokazywać ich nieiziszczalność w prawdziwej rzeczywistości. Jednakże tęsknota ta nie może zostać zrealizowana. Obietnica szczęścia w sztuce afirmatywnej wzięta została w nawias tejże sztuki w takim sensie, że poza jej granicami nie może w ogóle zaistnieć. Nie szczęście samo w sobie jest funkcją społeczną i wymową dzieł tej kultury, a pewna aporia szczęścia. Zredukowanie szczęścia i zamknięcie go w łatwo przyswajalnej formie ma odbierać masom nadzieję na zmianę, pacyfikować rewolucyjne zapędy.

Adorno stara się również wykazać, jak kształt formalny dzieł „kultury afirmatywnej” utwierdza społeczeństwo w intelektualnym konformizmie. Analizując współczesną muzykę popularną, wydobywa jej dwa zasadnicze aspekty zaprogramowane przez przemysł kulturowy: a) schematyczność i b) pseudoindywidualizację. W takim układzie jedno

jest komplementarne wobec drugiego. Adorno powiada, że muzyką popularną rządzi schemat, wszystkie produkowane masowo utwory łączy jeden „szkielet” lub „rdzeń” – prefabrykowany przepis na komercyjny sukces, który posiada wszakże dodatkową możliwość modularnego ukształtowania elementów peryferyjnych, tak aby stworzyć iluzję oryginalności, która okazuje się w istocie jedynie pseudoindywidualnością.

Obserwowane przez siebie zjawiska w muzyce Adorno nazywa „regresem słuchania”, który polega na infantylizacji odbiorcy. Słuchaczowi wydaje się, że słucha czegoś wyjątkowego i – co istotniejsze – twierdzi, że utwory wybiera samodzielnie, kierując się indywidualnym gustem. W rzeczywistości to rynek narzucił mu fałszywą potrzebę kupowania tych łatwo powielalnych towarów. Adorno nie tyle boi się jednak samej pauperyzacji smaku muzycznego, ile efektów pseudoindywidualizacji, która działa na podobnej zasadzie, co wspomniana wyżej „obietnica szczęścia”, w sztuce zredukowana do własnego fikcjonalnego erzacu. Fałszywy indywidualizm zastępuje możliwość realnej indywidualizacji jednostki, a więc urzeczywistnienia nadrzędnego postulatu emancypacji i nieidentyczności – faktycznego wypisania się z kultury kolektywistycznej.

Głęboko zakorzenione przeświadczenie, że posiada się wiedzę, co jest prawdziwą sztuką, a co jedynie produktem przemysłu kulturalnego, oraz co powinno być rzeczywistym pragnieniem zdrowego na umyśle, niezindoktrynowanego człowieka, jest charakterystyczne dla elitarystycznego i autorytatywnego podejścia Adorna oraz szkoły frankfurckiej w ogóle. Zasadza się ono na przedustawnym wartościowaniu zarówno dóbr kultury, jak i postaw człowieka bez mocnych ku temu przesłanek oraz insynuowaniu zorganizowanego, spiskowego nawet, charakteru całej kultury o funkcji komercyjnej bez podania dowodów empirycznych poświadczających taki stan rzeczy.

Mimo wszystko zgadzam się z Anną Brożek, że warto dziś *Filozofię nowej muzyki* czytać, choć trzeba to robić krytycznie, nie dając się zwieść patetyczności autorytatywnych sądów i mając na uwadze określone filozoficzne i ideologiczne zaplecze jej autora. Być może tezy Adorna są zbyt daleko idące, ale nie sposób odmówić jego esejowi efektowności, która do dziś robi wrażenie na czytelniku.

Bibliografia

- Adorno T. W. (2008), *Rezygnacja*, przeł. M. Kropiwnicki, „Odra” 5: 55–58.
- Adorno T. W. (2022), *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bobryk R., Zychowicz J. (red.) (2006), *Z punktu widzenia Szkoły Frankfurckiej. Literatura, kultura, teoria krytyczna*, Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, Siedlce.
- MacDonald K. (2019), *Kultura krytyki. Ewolucjonistyczna analiza zaangażowania Żydów w XX-wieczne ruchy intelektualne i polityczne*, przeł. M. Szczubiałka, Aletheia, Warszawa.
- Malinowski A. (1979), *Szkoła frankfurcka a marksizm*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Malinowski A. (1983), *Współczesny „neomarksizm”*, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Strinati D. (1998), *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. J. Burszta, Zysk i S-ka, Poznań.
- Szahaj A. (2008), *Teoria krytyczna szkoły frankfurckiej*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.